

Radosław Filip Muniak

Nasłuchujące oko. Twórczość radiowa Juana Muñoza

Chciałbym w jednej ze swoich rzeźb stworzyć dźwięk buczenia, który by się włączał tylko w nocy, gdy nikogo nie ma. Niech działa tylko w nocy, w momencie otwarcia drzwi praca przestanie buceć¹.

Czy to będzie podobieństwo? Drewniana kukła przypominająca człowieka siedzi na postumencie z drewna. Wpatrzona w dwa obrazy (rysunki) na ścianie, przedstawiające czarno-białe wnętrza mieszkań, których drzwi wychodzą na rozświetlone korytarze, gdzie na wieszakach wiszą czyjeś ubrania. Drzwi są na wpół otwarte i zachęcają, by przez nie przejść (wyjść czy wejść?), odkryć (zobaczyć), co znajduje się w dalszej części mieszkań. Kukła podobnie do drzwi ma rozchylone usta i też czeka. Czeką na swojego brzuchomówcę, na swój głos. Puste miejsce obok niej na postumencie sugeruje, że czeka na coś jeszcze, na kogoś jeszcze.

Dobry wieczór. W ostatnim tygodniu mówiłem o psach i słuchaliśmy szczekania psów. Zasugerowałem, że ten dźwięk poprzez wiekowe powiązanie psów z człowiekiem, ma dość wiele wspólnego z językiem mówionym. Coś, ale co dokładnie?²

Powyższy opis odnosi się do pracy hiszpańskiego artysty Juana Muñoza pt. *Kukła brzuchomówcy patrząca na podwójne wnętrza* (1988–2001), cytat natomiast pochodzi z przedstawienia/ audycji radiowej *Will It Be a Likeness?*, którą w 1996 r. Muñoz przygotował wraz z Johnem Bergerem dla Theater am Turm (TAT) we Frankfurcie. Słowo mówione jako obraz. Czy to może być podobieństwo?

Wizje foniczne

Co chce przekazać nam, widzom, artysta, zestawiając ze sobą milczącą kukłę i obraz? Kukłę, która z założenia powinna mówić, bowiem specyfika (by nie użyć starodawnego i jakże już dziś niemodnego określenia 'istota') tego rodzaju lalek polega właśnie na mowie, na animacji werbalnej brzuchomówcy. Muñoz odbiera jej rację bytu, odbiera jej

¹ J. Muñoz, J. Lingwood, *A Conversation, September 1996*, [w katalogu wystawy w Palacio de Velázquez, MNCARS:] *Juan Muñoz, diálogos y monólogos/ Dialogues & Monologues*, Madrid 1996, s. 41.

² J. Berger, *Will It Be a Likeness*, [w katalogu wystawy w La Casa Encendida:] *Juan Muñoz, The Voice Alone*, red. J. Lingwood, B. Mari, Madrid 2005, s. 87.

życie ale poprzez obrazy, na które każe jej niemo, ‘jak żywej’ spoglądać, nadaje jej niepokojącą obecność. Obraz staje się jej mową, jej patrzenie naszym słuchem. Jednak czy słowo mówione może być obrazem? Nie na zasadzie opisu czy fokalizacji, ale obrazem *sui generis*?

Co powiedziałaś?

Nic nie powiedziałam.

Ty nigdy nic nie mówisz. Nigdy. Ale zawsze do tego wracasz³.

Codziennie, o dokładnie tych samych porach dnia i nocy BBC nadaje *Shipping News Forecast* w programie National Radio 4. Są to wiadomości dla marynarzy o warunkach pogodowych na morzu w poszczególnych punktach geograficznych wokół wysp brytyjskich. Informacje nadawane są w przerwach pomiędzy regularnymi programami, więc poza zawodowymi marynarzami (lub amatorami) słuchają ich także przypadkowi odbiorcy, dla których stanowią one foniczne tło lub punkt wyjścia do dumania o odległych zakątkach Wielkiej Brytanii. Wyobraźmy sobie, że jest środek nocy. Na wpół przytomni słyszymy z naszych ściszonych radioodbiorników, że w Tyne wieją wiatry z siłą dziewięć w skali Beauforta, że w Fisher jest słaba widoczność, a nad Dover naciąga sztorm. Nie znamy tych miejsc. Nazwy są równie egzotyczne, co Borneo lub Phuket. Co wyobrażamy sobie, siedząc w naszych ciemnych domach, opatuleni w koc, z kubkiem gorącej herbaty w ręku? Czy opisy (dźwięki) usłyszane w radiu nie stają się dla nas obrazami? Nie tylko ‘wywołują’ je ale same w sobie ‘są’ nimi?

Wróćmy jednak na chwilę do rzeźby Muñoza, która stanowić będzie metaobraz dla omawianych w tej pracy zależności pomiędzy słowem mówionym a obrazem, gdyż traktuje o kluczu do zrozumienia tej relacji – o obecności. W momencie ‘bycia oglądanymi’ pustka zobrazowanych pokoi zostaje nazwana i w tym sensie powołana do życia, nabiera obecności metaforycznej; zwyczajne przedmioty stają się istotne, a samą przestrzeń wypełnia wzrok kukły, ożywia ją, wszystko dookoła zaczyna coś opowiadać. Widz poprzez swoiste nasłuchiwanie wzrokowe czyni z tego sytuację foniczną. To, że oglądający ożywia sztukę, nie jest ani koncepcją nową, ani rewolucyjną, leży natomiast – co często przeoczone – u podstaw zjawiska obecności i tym samym nieobecności, bo jak ciemności i światła, nie można tych dwóch kategorii rozpatrywać z osobna. Przedstawienia pustych pokoi są umowne, przecież zawsze coś w nich – w gruncie rzeczy – się znajduje, zawsze coś ‘jest’: czy to stół, porzucone buty lub powoli umierająca roślina. Niemniej na poziomie symbolicznym odsyłają do nieobecności kogoś lub czegoś, opowiadają o tym *mise en abyme*. W tym ujęciu lalka poprzez szereg sposobów oddziaływania stanowi katalizator tychże opowieści, jest gotową strukturą, czekającą na ten ostateczny element, który zespoli wszystkie pozostałe. Elementem tym jest wzrok widza jako mowa. Płaskie przestrzenie, wyzbyte koloru zapraszają kukłę, by weszła do nich, zapełniła ich pustkę, lecz ona tylko

³ Fragment nagrania towarzyszący pracy Juana Muñoza, *Stuttering Piece* (1993).

patrzy. Jednakże to właśnie ten martwy wzrok stanowi wytrych do nich. Klucz natomiast jej nie-mowa. Lekko uśmiechnięta, piękna w swojej nieruchomości jest niedostępna dla nich, lecz staje się przewodnikiem dla widza, przedłużeniem jego patrzenia.

Praca nosi tytuł *Brzuchomówca patrzący na podwójne wnętrze*, ale przecież brzuchomówca jest nieobecny? Podstawową kategorią tego dzieła jest brak:

Dom jest tak smutny. Stoi, jak go zostawiono,
Ma kształt na miarę wygod ostatnich mieszkańców,
Jakby chciał ich odzyskać, ale, pozbawiony
Ludzi, których ucieszyć mógłby, wędnie w końcu;
Nie ma serca, by kradzież odłożyć na stronę

I powrócić do swego początku, tej śmiałej
Próby ujęcia rzeczy, jakimi być miały,
Całkowicie chybionej. Znać, co tu się działo:
Popatrz na te obrazy, te sztucce, ten mały
Taboret do pianina z nutami. Ten wazon⁴.

Rysunkom pokoi brakuje obecności ludzkiej, dla której zostały stworzone, koloru i realnej przestrzeni. Bez tego są zaledwie obrazem, fikcją. Dlatego zapraszają lalkę, bo ta, choć równie pozbawiona życia co one, ma przynajmniej obecność fizyczną i – co najważniejsze – potencjał głosu. Lecz ona nie wejdzie do tych pokoi. To my musimy za nią to zrobić, ona jest jedynie naszym wehikułem, indeksem mowy dla naszych oczu. Przez nią nasłuchujemy, co się dzieje w tych pokojach. Milcząca czeka na człowieka, by usiadł obok niej i tchnął w nią życie, dzięki animacji przypisanej jej gatunkowi – dał jej głos tak samo, jak ona nadaje głos naszemu wzrokowi. Obecność lalki konstituuje widz poprzez aktywny odbiór, tylko on może ją ożywić. Tytuł jest opisem sytuacji, która odbywa się poza ‘kadrem’ rzeźby; to widz jest brzuchomówcą, a ‘dwa wnętrza’, to rysunki pokoi i lalka. Jak pusty wazon w opuszczonym pokoju, którego nikt już nigdy nie wypełni kwiatami, lalka czeka na widza, by się nią zajął. Model percepcji prac Muñoza nie polega na pasywnym, głuchym oku, które otacza nieruchome figury, ale oku aktywnym, słuchającym (w sensie: czytającym), które w pełni angażuje się w to, co przedstawione na poziomie czystej subiektywności – niejako wchodzi w przedstawienie. Widzenie sztuki dla Muñoza równa się słuchaniu sztuki, gdyż podobnie jak ucho, a za nim reszta ciała, staje się całkowicie podległe muzyce, tak samo według niego powinno działać oko. Wiele prac rzeźbiarskich tego artysty wymusza na widzu inny rodzaj partycypacji, wymaga śledzenia wizualnego rytmu, przejść; wsłuchania się w to, co ‘wykonuje’ rzeźba. W tym sensie stanowią głos, niczym głos w radiu, zarazem dopełniający jak i konstruujący wizualizację.

A teraz odwróćmy tę relację. Niech rzeźba będzie mową, niech to ona nas ożywi, nada nam obraz, tak jak my wcześniej nadaliśmy jej go poprzez język naszego wzroku.

⁴ P. Larkin, *Dom jest tak smutny/Home is so Sad*, w: *idem, Zebrane*, przeł. J. Dehnel, Wrocław 2008.

Muñoz pisał, że brzechomówstwo jest formą polifonii, ja dodałbym: fonicznej anamorfozy. Kukła mówi nie własnym głosem, wiemy przecież, że jest to głos z zewnątrz, głos brzechomowcy, ale w jakiś sposób utożsamiamy go *sensu stricte* z samą kukłą. W tym ujęciu całe doświadczenie (zarówno na poziomie widza/ oglądającego jak i aktora) staje się polifoniczne, głos jakby się rozwidła, duplikuje a nawet multiplikuje poprzez to, że staje się też naszym głosem – źródłem, przyczyną i konsekwencją uchwyconego przez nas obrazu:

Kukła, która porusza swoimi ustami, jest obrazem w lustrze. Prawda, że zniekształconym, lecz niemniej odbiciem. Najgłębszym ze wszystkich uczuć jest obcość, a paplająca kukła jest podwójnie wyobcowana, gdyż wszystko to, co ją ukształtowało i powoduje, że istnieje, od początku jest dla niej obce⁵.

Adrian Searle – wieloletni przyjaciel Muñoz – pisze, że jednym z najbardziej wstrząsających doświadczeń dla tego artysty był wywiad, który przeprowadził z nim dla BBC Radio 3 w ramach audycji *Third Ear*. Rozmowa odbywała się na odległość, Searle siedział w studiu BBC w Londynie, a Muñoz w Rzymie, choć słuchacze mieli myśleć, że odbywa się to na żywo w jednym miejscu:

Juan Muñoz: [...] Ale doświadczenie obecności jest... jest odbiciem, swojej własnej nieobecności. Nie pamiętam, bym kiedykolwiek potrafił przedstawić obecną/ obecność, tak samo jak nie potrafiłbym przedstawić śmierci – te dwie rzeczy są poza możliwościami sztuki. Więc jedyny sposób, by nawiązać do jednej z nich, jest poprzez sobowtóra, poprzez przeciwieństwo, przez to, co się już wydarzyło lub się dopiero wydarzy, poprzez nieobecność konkretnego momentu bycia tu i teraz.

Adrian Searle: Uderzające jest to, że właściwie w tym momencie jesteście w bardzo ciekawym położeniu – sami, w szklanych budkach, w pustych pokojach, rozmawiający ze sobą. Ty w Rzymie, ja w Londynie, zastanawiam się, czy twoja obecność i w tym samym czasie twoja nieobecność jest w jakiś sposób zawarta w metaforze warunków, w których rozmawiamy.

Juan Muñoz: Wydaje mi się, że warunki tego wywiadu są tak blisko powiązane z moimi pracami, że jestem zaskoczony – czuję się, jakbym w tym momencie tworzył rzeźbę z samego siebie przebywającego w tej szklanej budce. Wyraźnie widzę, że zamiarem moich prac z ostatnich kilku lat była próba przedstawienia ludzkiej postaci w pustym pokoju. Samotnego mężczyznę, samotną kobietę w swoich własnych pokojach lub pokoju kogoś obcego, czujących się niepewnie, będąc tam. I mam wrażenie, że ten czas spędzony przed mikrofonem zawiera poczucie bycia samemu w pokoju, może mówiącym do siebie. Myślę, że stanowi to lustrzane odbicie prac, które staram się robić⁶.

Tylko człowiek może nazwać brak, w tym sensie – bez względu na to, jak absurdalne by to nie zabrzmiało – powołać go do życia. Kukła brzechomowcy nakazuje nam rozmawiać samym ze sobą, jak Muñoz uwięziony w szklanej budce podczas wywiadu. Wyciąga z nas głos, i w tym też sensie medium radia wyciąga z nas obrazy. W jej skra-

⁵ J. Muñoz, *Ventriloquism is a Form of Polyphony*, w: *idem, Writings/ Escritos*, red. A. Searle, Barcelona 2009, s. 100.

⁶ A. Searle, *Misdirection: Juan Muñoz and Third Ear*, w: *Juan Muñoz, op.cit.*, s. 126.

dzionej mowie odnajdujemy odbicie naszego głosu, w jego martwym obrazie, obraz nas samych. Kukła uzurpuje sobie widza, to z niego czyni widowisko, przekształca go w obraz. Brzuchomówca (tak samo jako widz) nie używa swojego głosu kukle, ona go mu wydiera. Obraz zamienia się w czystą mowę.

Złudzenia optyczne w radiu

Tak jak Muñoz wykorzystuje pewne foniczne właściwości oka w swojej twórczości (wizualnej) rzeźbiarskiej, tak samo wykorzystuje wizualne właściwości ucha w swojej twórczości (fonicznej) radiowej. W projekcie *Building for Music* (1993) np. opisuje różne ważne XX-wieczne filharmonie, skupiając się na architekturze tych miejsc i na tym, jak poszczególne rozwiązania architektoniczne wpływają na akustykę. Temat ściśle powiązany z rozwojem radia *per se*: różne modele audytoriów, związki pomiędzy wykonawcami a publicznością i wpływ architektury na kompozycje muzyczne. Muñoz bada problemy wpisane w istotę słuchania i porównuje je z fenomenem widzenia. Mamy tu zatem opis dźwiękowy (słowo), które opisują wygląd zewnętrzny budynków przeznaczonych dla słuchania muzyki. Wizualne doświadczenia architektury, prezentowane w następujących po sobie sekwencjach narracyjnych, artysta łączy z różnorodnymi efektami recepcji światła przez oko poprzez opis elementów architektonicznych takich jak konfuzja wywołana złamaniem perspektywy, efektem oddalenia, zniekształcenia widzenia poprzez lustra i jaki wpływ te efekty mają na słyszalność muzyki. Dodatkowego wymiaru nadaje tej audycji fakt, że Muñoz skupia się na jednej konkretnej filharmonii, mianowicie Konzerthalle w Arnheim, która nie istnieje, bo została zburzona w czasie wojny. Opis rozpoczyna się od słów: „Dzisiejsza audycja jest nadawana w trakcie zbliżania się do pustego placu, który kiedyś był Konzerthalle”⁷.

Nie możemy zobaczyć tego, co słyszymy, bo jest to tylko głos w radiu, ale również dlatego (a może przede wszystkim dlatego), że to, co opisywane, już nie istnieje. Sam opisujący (który jest tylko głosem, dźwiękiem) nie widzi tego, co opisuje. A jednak powstają pewne obrazy, zarówno w nas odbiorcach jak i w mówiącym. Narrator nigdy nie dociera do miejsca, w którym stała filharmonia w Arnheim („w trakcie zbliżania się do miejsca...”), kończy audycję, zanim tam dochodzi. Co więcej, sam opis tego budynku przywołany jest tylko pośrednio poprzez przytoczenie słów jego architekta Johana Altena, gdy przedstawiał jeszcze nie zrealizowany projekt Radzie Miasta w 1939 r. Ani prowadzący audycję (narrator), ani bohater audycji (Alten) w trakcie mówienia nie widzi budynku, lecz poprzez ich opisy – bezpośredni Muñoz (który jest narratorem) i pośredni Altena, który w tym sensie stanowi nie tyle bohatera tej audycji, ile metonimię samego budynku – słuchacz wydobywa obraz Konzerthalle w Arnheim. Każdy zatem z obrazów stworzonych przez te opisy (Muñoza, Altena i nasz) jest inny, ale każdy odnosi się

⁷ J. Muñoz, *Building for Music*, w: *idem, Writings/ Escritos...*, s. 228.

do tego samego. Oczywiście, nie jest chyba już tajemnicą, że ani Alten, ani jego filharmonia nie istniały, stanowią wymysł narratora, artysty Juana Muñoza. Głos w radiu staje się obrazem w radiu.

Każdy motyl ma swoje własne milczenie. Gdyż czasem dźwięk jest łatwiej uchwycić jako milczenie, tak jak obecność, wizualna obecność, jest czasem bardziej właściwie uchwycona przez zniknięcie⁸.

Co to znaczy wywołać obraz dźwiękiem? I odwrotnie: co to znaczy wywołać dźwięk obrazem? Zapewne łatwiej byłoby odpowiedzieć na pytanie, czy można obrazować dźwiękiem, ale czy jest to tym samym? Obraz jako dźwięk, gdzie nie jest on tylko materiałem w rękach artysty, ale stanowi o samym obrazie – nie tylko kategorię jego formowania, lecz przede wszystkim bytowania. Znane są różnorakie instalacje kształtujące (rzeźbiące) fonosferę, warto tu np. przywołać twórczość Billa Fontany⁹, który zresztą sam swoje prace nazywa ‘dźwiękowymi rzeźbami’ (*sound sculptures*) lub ‘sposobami słuchania świata’ albo też sam dźwięk definiuje jako ‘*volumes of space*’¹⁰. Fontana pracuje z odgłosami miejsca lub miejsc jako bazą dla swoich kompozycji, które łączą odbiorcę z daną przestrzenią poprzez ślady foniczne. Miejsca te często same w sobie już mają silny ‘wydźwięk’ kulturowy lub historyczny i stanowią swoiste kotwice dla pamięci kolektywnej. Szczególnie poruszającym przykładem rzeźbienia przestrzeni poprzez dźwięk była praca Fontany *Odległe pociągi* (*Entfernte Züge*, 1984), poprzez którą chciał reaktywować „przestrzeń nawiedzoną przez dźwięki i akustyczne wspomnienia”¹¹, pusty plac w środku Berlina, na którym przed wojną znajdował się jeden z największych dworców kolejowych Europy – Anhalter Bahnhof. Dokonał tego, umieszczając pod ziemią tych ruin głośniki: ukryte przed oczami przechodniów, odtwarzały nagranie dźwięków dworca głównego w Kolonii. Wyrzeźbiona fonosfera działała tak, że dźwięki przywoływały ducha zbombardowanego w czasie wojny dworca kolejowego, urzeczywistniały jego wizję akustyczną na opuszczonym placu. „Była to bardzo emocjonująca sytuacja, gdyż w 1984 r. nadal żyło wielu ludzi, którzy mieli wspomnienia z tego miejsca”¹².

Podobny efekt jest uzyskiwany poprzez radio. Dźwięk jako głos nawiedza naszą przestrzeń, w tym sensie deformuje ją, narzuca jej wygenerowany przez siebie obraz. Nie bez powodu na początku tego tekstu skupiłem się na okolicznościach słuchania *Shipping News Forecast*. Ten koc, ta herbata czyni z tego, co słyszane w głośnikach rodzaj *mise en scene*. Radio jest wyjątkowym medium z wielu powodów, lecz przede wszystkim dla-

⁸ J. Berger, *Will It Be a Likeness...*, s. 87.

⁹ Zob. [on-line:] <http://www.resoundings.org/>.

¹⁰ Pozwoliłem sobie nie tłumaczyć tego terminu, bo nie sposób oddać w języku polskim wieloznaczności użytego przez Fontanę terminu *volumes of space*, który zarówno (lub równocześnie) może znaczyć: ‘objętość przestrzeni’, ‘głośność przestrzeni’, ale także ‘tomy przestrzeni’ czy ‘masę przestrzeni’.

¹¹ Zob. *In Conversation: Bill Fontana and Ben Borthwick*, w: *The Hothaus Papers: Perspectives and Paradigms in Media Arts*, red. J. Gibbons, K. Winwood, Birmingham 2006.

¹² *The Hothaus Papers...*, s. 141.

tęgo, że jak żadne inne stymuluje wizualną wyobraźnię. Słuchający może płynnie przechodzić z uważnego do przygodnego słuchania, jednocześnie nie tracąc swojego ‘rytmu wyobrażania’ (wizualizowania) – biegu swoich wizualnych skojarzeń. Oczywiście sztuki wizualne też mogą działać na widza jako tło, ale różnica polega na nadmiernej dosłowności naszych wyobrażeń, którą zakładają przekazy obrazowe. Warto tu przytoczyć koncepcję radia Glenna Goulda jako kreatywnego medium, ‘radia jako muzyki’¹³ lub po prostu obrazu. Urzeczywistnienie tego pomysłu polegało na emisji trzech audycji radiowych – monologów samego Goulda, w których opisuje on odległe miejsca. Specyfika tych audycji polegała na tym, że pianista zmieniał swój głos, manipulował jego dźwiękiem tak, by brzmieć jak dwie, trzy, a czasem nawet cztery odrębne osoby (przykładowo w pierwszej audycji nazwał to trio-sonatą)¹⁴. Wywoływało to dziwne schizofreniczne wprost oszołomienie, kakofonię, którą podkreślał dodatkowo muzyką wplecioną pomiędzy poszczególne postacie. Gould zwykł mawiać, że w radiu znajduje się bardzo silny czynnik wizualny i że do głosu ludzkiego traktowanego jako element faktury powinno się podchodzić w sposób muzyczny. Podobną ideę głosił współtwórca *Building for Music*, przyjaciel i szwagier Muñoz, Alberto Iglesias:

Jest taki pogląd, który sięga daleko wstecz w czasie i który bywa uważany za rodzaj fantazji, że muzyka wywodzi się z imitacji języka mówionego – imitacji lub przepływu jego intonacji, a nawet syntaksy. Janaček, który wykonał dogłębne badania wpływu głosu na mowę, wierzył, że stanowią źródło melodii. W moim ujęciu głosu zdecydowałem się wejść w wymiar, w którym każde frazy mówione śpiewają i ukazują się jako wyrażenia muzyczne. W przypadku Juana [Muñoza] nie jestem zupełnie pewien, co pociągało go w tym doświadczeniu, ale w tym czasie [kiedy nagrywał z Iglesiasem różnego typu fragmenty wypowiedzi i wiersze] dał mi w prezencie mały rysunek ucha...¹⁵

Wyzwaniem dla opisu radiowego, dla głosu jest tak uchwycić i zrekonstruować obraz w słowie, że staje się on nową formą, równocześnie wielowymiarową i holistyczną. Trzeba zbudować pomost między wewnętrznym a zewnętrznym okiem, dokonać translacji języka wizualnego na werbalny. Istnieje bowiem możliwość przekładu rytmu i harmonii w muzyce na obraz.

Takie też były założenia artystyczne projektu Muñoz *A Man in a Room, Gambling*, który powstał w 1997 r., we współpracy z Gavinem Bryarsem i jego orkiestrą kameralną The Gavin Bryars Ensemble. Idea tego przedsięwzięcia miała polegać na tym, że Juan Muñoz codziennie przez tydzień, o tej samej porze czytałby na żywo pięciominutowe

¹³ Zob. G. Gould, *Radio as Music: Conversation with John Jessop*, w: *The Glenn Gould Reader*, red. T. Page, A.A. Knopf, New York 1984.

¹⁴ Pierwsza audycja nosiła nazwę *Idea Północy* (*The Idea of North*) i była emitowana w 1967 r. przez CBC. Pozostałe dwie to *The Latecomers* (1969) i *The Quiet in the Land* (1977). Całość składa się na ‘Trylogię Samotności’, jak ją nazywał Gould, podkreślając, że audycje te są ‘najbliższe jakiegokolwiek wypowiedzi autobiograficznej’, jakiej się dopuścił.

¹⁵ A. Iglesias, *On Building for Music*, w: *Juan Muñoz, The Voice Alone...*, s. 77.

teksty, inspirowane książką S.W. Erdnase'a *The Expert at the Card Table*, opisującej sztuczki karciane. Audycja miała być transmitowana kilka minut po północy przed *Shipping News Forecast* w BBC Radio¹⁶. Sztuczki karciane polegają na oszukaniu oka. Magik lub hazardzista (bo ciekawe, że sztuczki te należą do praktyk obu tych 'profesji') musi poprzez szybkie i skomplikowane ruchy zmylić widza; wmówić mu poprzez swoją zręczność i manipulację optyczną, że ten widzi coś zupełnie innego, niż mu się wydaje. Juan Muñoz chciał tego dokonać poprzez radio. Audycje te miały wytłumaczyć sztuczki karciane, zdemistyfikować je tak, aby każdy słuchacz mógł sam je wykonać. W tym sensie stanowiły instrukcje złudzenia optycznego bez angażowania wzroku. W każdym odcinku bowiem, z techniczną precyzją artysta tłumaczył krok po kroku, jak wykonać poszczególne sztuczki. Nagranie zawsze trwało dokładnie pięć minut, z podkładem muzycznym Bryarsa, którego orkiestra grała delikatny motyw muzyczny, stanowiąc tło rytmiczne słów Muñoz'a i słuchaczy. Same tłumaczenia sztuczek były niezwykle skomplikowane, przypominały raczej formuły chemiczne czy przepisy kulinarne. Praca z założenia była absurdalna, gdyż chciano zrekonstruować doświadczenie *sensu stricte* wizualne, poprzez opis werbalny. Dlatego treść tej audycji była nieistotna, oczywistym dla Muñoz'a musiał być fakt, że nikt nie będzie w stanie dokładnie śledzić tego, co opisuje, nie mówiąc już o wykonaniu danej sztuczki:

Zegnijcie je wzdłuż linii karty... Teraz połóżcie je twarzą do dołu na stole, jedna obok drugiej... wybierzcie jedną kartę, niech to nie będzie as... teraz, używając swojego prawego kciuka i palca środkowego, podnieście ją, trzymając za końce, wzdłuż linii karty... przenieście ją delikatnie wzdłuż linii karty i trochę w prawo. Teraz bez puszczenia karty, połóżcie ją dokładnie nad asem... czy wiecie, gdzie on się znajduje?¹⁷

Dlaczego zatem zdecydował się na ten projekt? Myślę, że chciał osiągnąć podobny efekt (klimat), co poprzedzający ten program *Shipping News Forecast*, czyli wytworzyć pewnego rodzaju fonosferę wokół słuchającego, rzeźbę dźwiękiem i słowem, ale także ukazać to, co często stanowi temat jego rzeźb – nieobecność. Brak stymulacji obrazowej towarzyszący tym audycjom jest bolesny, podobnie jak milczenie kukły brzuchomówcy z opisywanej wcześniej pracy, ale tak samo jak w tamtej rzeźbie stanowi on pewne wyzwanie dla widza/ słuchającego, tak i tutaj zmusza do swoistego nastrojenia percepcji. W *Kukle brzuchomówcy patrzącej na podwójne wnętrze*, widz miał za zadanie nasłuchiwać okiem, tak tu musi oddać głosowi w radiu obrazy – obrazować uchem.

¹⁶ Niestety, z przyczyn niezależnych od artysty, BBC w pewnym momencie wycofało się z tego projektu i tym samym nie doszedł on nigdy do skutku w takiej formie. Artyści zatem zdecydowali się nagrać audycje w studiu, której można by było słuchać jako całości, wydano bowiem płytę z tym nagraniem, różne stacje radiowe mogłyby ją emitować, zgodnie z pierwotnym założeniem w odcinkach. W rezultacie pierwszy raz zaprezentowano tę audycję w kanadyjskim radiu, ale od tego czasu wiele europejskich stacji również ją sporadycznie transmituje.

¹⁷ J. Muñoz, *A Man in a Room Gambling*, w: Juan Muñoz, *The Voice Alone...*, s. 47.

Sufler, czyli głos bez kompasu

Muñoz zawsze lubił powtarzać, że fascynuje go iluzja, kreowanie sytuacji przypominających występ magika. Intrygowało go znikanie, zaplecze widzialności, jej mechanika i możliwość przekraczania jednostronności obrazu, wrywania widza ze swoich przyzwyczajen percepcyjnych. Dlatego twórczość radiowa tego artysty tak silnie jest powiązana ze sferą obrazową i odwrotnie. *Will It Be a Likeness* stanowi swoistą syntezę obu tych strategii artystycznych. Jak już wspominałem, była to audycja radiowa/ *performance*. Z założenia bowiem przedstawienie, który odbyło się we Frankfurcie, równocześnie transmitowane było w radiu. Słuchacze radiowi nie widzieli tego, co działo się na scenie i konsekwentnie widzowie nie słyszeli tego, co nadawano w radiu. Przedstawienie składało się z monologu Bergera, który, siedząc przy stoliku z mikrofonem na podwyższeniu, prowadził audycję radiową. Przed nim Muñoz w przebraniu magika poustawiał na krzesłach trzy piękne kobiety, manipulując ich ciałami niczym manekinami. Słuchacze radiowi słyszeli tylko głos Bergera i dźwięki tego, co odbywa się na scenie. Szczególnie ważnym momentem dla zrozumienia tej pracy była sztuczka magiczna, którą wykonywał Muñoz, powodując, że kobiety zniknęły. Był to moment ‘niepostrzegalny’ dla słuchaczy radiowych, którzy pozbawieni są poziomu wizualnego tego przedstawienia. Tekst Bergera rozpoczyna się od słów:

W zeszłym tygodniu uznałem, że pies jest jedynym zwierzęciem, które ma historyczne poczucie czasu, ale nigdy nie może stać się historycznym czynnikiem. Cierpi historię, ale nigdy nie może na nią wpływać. I wtedy razem oglądaliśmy sławny obraz Goi na ten temat. I uznaliśmy, że lepiej się ogląda obrazy w radiu, niż w telewizji. Na ekranie telewizyjnym nic nigdy nie jest w bezruchu i ten ruch zatrzymuje obraz przed byciem obrazem. Tudzież w radiu nic nie widzimy, ale możemy słuchać milczenia. A każdy obraz ma swoje milczenie¹⁸.

Efekt, który chciał osiągnąć Muñoz, polegał zatem na tym, by pokazać znikanie poprzez ‘dźwięk milczenia’. Efekt możliwy do osiągnięcia tylko, jeżeli zestawia się ze sobą dwa poziomy percepcji – wizualny i foniczny – równocześnie. Naturalnie można by zarzucić Muñozowi, że wcale mu się to nie udało, gdyż w trakcie tego występu ci przed radiem nie wiedzieli, co się odbywa na scenie, tym samym milczenie/ znikanie nie wydarzyło się równocześnie – były to po prostu dwa oddzielne dzieła. Myślę jednak, że przeznaczeniem tej pracy była właśnie audycja radiowa, a *performance* stanowił jedynie podkładkę dla tego, by owo milczenie/ znikanie naprawdę miało miejsce. Publiczność przy scenie, w znaczeniu świadków znikania potraktowana została przedmiotowo. Jak lalki czy kukły z jego prac rzeźbiarskich, kiedy to dopiero uczestnictwo ‘właściwego widza’ (tutaj chodziło o słuchacza radiowego) dopełnia ich sens. Od początku celem było milczenie, ale poparte obrazem, którego widzenie stanowiło (jak kukła brzuch-

¹⁸ J. Berger, *Will It Be a Likeness...*, 87.

mówcy) wehikuł dla słyszenia. Pamiętajmy bowiem, że pokój staje się pusty dopiero poprzez bycie oglądanym.

W jednej ze swoich rzeźb pt. *Sufler* (1988) Muñoz ukazuje scenę teatralną pokrytą wzorem, przypominającym op-artowski obraz. Na końcu sceny, przy ścianie leży porzucony bębenek, *vis à vis* którego ustawiona jest budka suflera, w której tyłem do widza (tak, że oglądający widzi tylko wystające nogi) stoi karzeł. Na scenie nie ma aktorów, tylko instrument muzyczny, więc komu miałby odpowiadać sufler? Może temu bębnekowi? Rzeźba ta przypomina *Kukłę brzuchomówcy*, bo i tu brakuje głosu, tyle że tu nie ma dźwięku muzyki. Bębenek czeka na swojego brzuchomówcę, na muzyka, który weźmie go w ręce i zacznie na nim grać. Ale co robi w tym wszystkim sufler? Jaka miała być jego rola?

Jest wioska. Kurdyjska górská wioska we wschodniej Anatolii. Pewnej nocy przybywa do niej wilk, zabija wiele kurczaków i zagryza owcę. Następnego ranka wszyscy opuszczają wioskę, mężczyźni z karabinami, kobiety z psami, a dzieci z kijami. Nie jest to pierwszy raz, gdy coś takiego się zdarzyło, mieszkańcy wioski wiedzą, co robić. Okrążają wilka. Powoli koła się zamyka, staje się coraz mniejsze, z wilkiem uwięzionym w środku. Aż w końcu nie jest większe od małego pokoju. Psy warczą, mężczyźni celują z karabinów. Koniec jest bliski. Więc co robią? Poczekajcie! Zawijają sznurek wokół szyi wilka, na końcu którego jest dzwonek. Odchodzą i wypuszczają wilka na wolność¹⁹.

Sufler patrzy. To jest jego zadanie, podobnie jak kukła brzuchomówcy, jego wzrok stanowi ślad dla naszego słuchania. Na bębunku nikt nie musi grać, byśmy słyszeli jego dźwięk. Muzyka, optycznie wpisana jest we wzór podłogi na scenie. Praca staje się dźwięczna, choć milczy, co więcej – to właśnie poprzez to milczenie słyszymy ją. Tak jak w *Will It Be a Likeness* więcej widzieli słuchacze radiowi, bo mogli zobaczyć milczenie. Doświadczyć obecności braku.

W pracy *Wiele bębenków* (1994) za metalowym parawanem, podziurkowanym tak, by był półprzezroczysty, Muñoz umieścił pięć bębenków. Ukrycie tych instrumentów za ekranem stanowiącym barierę optyczną powoduje, że stają się one głośnie, jakby ich dźwięk przeistoczył się w ten ekran, w obraz. Odbiór słuchacz radiowy ma ograniczony do głosu Bergera, który – warto dodać – nawet nie opisuje tego, co dzieje się na scenie, słuchacz jako jedyny może doświadczyć jednak prawdziwego zniknięcia tych trzech kobiet. Dla widza bowiem stanowi to jedynie sztuczkę, złudzenie optyczne, dla słuchacza natomiast – który nawet nie wie, że coś takiego się odbywa – autentyczne zniknięcie.

Prace radiowe Muñoz stanowią dopełnienie jego twórczości rzeźbiarskiej, choć wykorzystywały inne medium i angażowały inne zmysły, mówiły o tym samym. Były próbą uchwycenia braku jako jednej z naczelnych kategorii współczesności. Nasza kultura tak silnie zdominowana przez obraz, podszyta jest bolesnym niedosytem, pragnieniem prawdziwej obecności. Muñoz naświetlał ten dylemat poprzez próby przekroczenia dychoto-

¹⁹ *Ibid.*, s. 91.

mii pomiędzy dźwiękiem i obrazem, pomiędzy wrażliwością zmysłu ucha i oka. Tworzył wizje foniczne, które kazały zastanowić się nad tym, co to dokładnie znaczy 'wyglądać' (w sensie platońskim), pojawiać się. Starał się zwrócić człowiekowi prawdziwy obraz, ten niebezpośredni, pełen niedomówień i głębi; zwrócić mu, nam moc wyobraźni.

Orkiestra nie jest ukryta. Nie jest prawdą, że będą grali na swoich instrumentach w tym zniesieniu przestrzeni, które wy nazywacie piwnicą. Jej proporcje są identyczne do górnej części i wiem, że w ten sposób dźwięk będzie wznosił się do publiczności. Publiczność niewidzialna dla muzyków i muzycy niewidzialni dla publiczności. Lecz wiem, że dźwięk będzie się wznosił. I nabierze nierzeczywistej czystości, widmowej obecności...²⁰.

Radosław Filip Muniak

The Listening Eye. Radio Works of Juan Muñoz

In this article the author tries to analyze the radio works of Spanish sculptor Juan Muñoz in the context of relations between image and voice. How do these co-relations affect one another and change the way look and hear? The text begins by trying to connect Muñoz's radio works with his sculptures (images) through the analogy of the ventriloquist dummy, who is in this sense an image and doesn't have a voice but has the potential to speak, whereas the voice in the radio allows the listener to imagine (image) through a voice he can only hear but never see. Both (radio and dummy) 'come alive' through an active participation of the viewer. The radio listener is confronted with an absence – an idea crucial to Muñoz's sculpture – (lack of seeing), which he has to explore (in a way conjure up) and fulfill through listening, the same way the viewer has to listen to the sculptures, through his eyes. The images give voice to that what is represented, the same way as the voice in radio gives image to that what is spoken. The text explores the connotations of three radio works by Muñoz: *Building for Music*, *Will It Be a Likeness* and *A Man in a Room Gambling*, how they effect the listener on a visual level, how they force him to become an active listener (activate his imagination) just as his sculptures force the viewer to be an active onlooker. All this in contextualized through investigations into the contemporary phenomena of sound sculptures (Bill Fontana) and Glenn Gould's theory 'Radio as music' in connection to the impact or rather forming qualities of art on the senses.

²⁰ J. Muñoz, *Building for Music*, w: *idem, Writings/Escritos...*, s. 234.